SZTUKA EUROPY WSCHODNIEJ
ИСКУССТВО ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ
ART OF THE EAST EUROPE
TOM III

Waldemar Okoń
Uniwersytet Wrocławski

Petersburski „Kraj", Polacy, Rosjanie i antyk

Tygodnik „Kraj" wychodził w latach 1882–1909 i był najpoważniejszym oraz najdłużej ukazującym się periodykiem polskojęzycznym publikowanym w Petersburgu w XIX i na początku XX wieku. Założycielem „Kraju" był Erazm Piltz (redaktor do 1906 roku), który koncesję na wydawanie pisma otrzymał dopiero po trzech latach usilnych starań, w trakcie których zapewniał nieustannie władze rosyjskie, że jego organ będzie w przyszłości występował przeciwko wszystkim wywrotowym i wolnościowym nurtom społecznym i politycznym.[1] Determinacja tego wybitnego publicysty i utalentowanego organizatora była tak silna, iż nawet w pewnym momencie obiecywał władzom, że będzie realizował swoje zobowiązania bez względu na to, „jak konsekwentna, surowa i ostra będzie polityka władz wobec narodowości polskiej".[2] Nic dziwnego, że przy takim deklarowanym stanowisku politycznym redaktora „Kraj" był postrzegany jako pismo *stricte* lojalistyczne, chociaż czy było tak istotnie w codziennej praktyce redakcyjnej, objawianej w kolejnych numerach tygodnika, to – moim zdaniem – kwestia do dyskusji, wybiegającej daleko poza ramy tego wystąpienia. Dość powiedzieć, że przez całe dziesięciolecia swojego istnienia „Kraj" zamieszczał obfity materiał informacyjny, pochodzący ze wszystkich zakątków Polski i najdalszych regionów Rosji, a jego działy poświęcone gospodarce i literaturze należą do najbardziej interesujących i, co ciekawe, niezbyt obficie wyzyskanych do dnia dzisiejszego przez badaczy materiałów, jakie powstały w naszym piśmiennictwie w całej omawianej epoce.

Redakcja „Kraju", do której należały takie tuzy ówczesnej publicystyki i krytyki polskiej, jak Józef Tokarzewicz, Włodzimierz Spasowicz i Czesław Jankowski, potrafiła zapewnić sobie stałą współpracę kilkudziesięciu przedstawicieli pokolenia pozytywistów polskich, włączając w to najwybitniejszych, takich jak Bolesław Prus, Eliza Orzeszkowa, Maria Konopnicka, zachęconych niewątpliwie możliwością publikacji utworów, których nie dopuściłaby do druku cenzura w Królestwie, a które w stolicy Imperium ukazywały się bez nadmiernej ingerencji władz carskich. Już w 1884 roku wyodrębniono rubrykę „Dział Literacki", która stała się później zaczynem kolejnych, samodzielnych „Dodatków" poświęconych sztuce i nauce, takich jak „Przegląd Literacki" (1886–1990), „Dział Literac-

[1] Na temat tygodnika „Kraj" zob.: Kmiecik (1969); Bazylow (1984); Gajkowska (1991); Okoń (2002).
[2] Bazylow (1984: 294).

ko-Artystyczny" (1896–1898), „Dział Ilustrowany" (1899–1900), „Życie i Sztuka" (1901–1905), ponadto w latach 1901–1902 ukazywał się dodatek powieściowy „Czytelnia", zawierający wyłącznie literaturę piękną.

W kontekście tematu naszej sesji wypadałoby przypomnieć, że czytelnik „Kraju" mógł się zapoznać obficie z tłumaczoną na język polski literaturą rosyjską. Tłumaczono głównie utwory autorów popularnych w latach 80. XIX wieku, takich jak Turgieniew, Szczedrin, Nadson, Garszyn, z pisarzy dawniejszych przypominano Puszkina, Lermontowa, Niekrasowa, zamieszczano liczne artykuły o innych najwybitniejszych pisarzach Rosji oraz relacjonowano ówczesne, jakże zażarte spory estetyczno-filozoficzne. Pojawiały się też liczne studia komparatystyczne, na przykład takie jak H. Glińskiego „Puszkin i Mickiewicz", H. Merzbacha „Lamartine i Tołstoj", czy W. Jakskiego „Niemcewicz i Rylejew", jednak dla nas najbardziej interesujące jest to, że uważny czytelnik łamów „Kraju" może dostrzec w prezentowanym tam obszernym materiale czasopiśmienniczym wręcz Stendhalowskie zwierciadło, przechadzające się po gościńcach ogromnej Rosji i jakże terytorialnie i politycznie okrojonej Polski, w którym odbija się cały świat ówczesnych przeświadczeń i sądów, by nie powiedzieć fobii, dla których sztuka rosyjska i sztuka polska były często jedynie tłem dla fundamentalnych sporów natury polityczno-społecznej.

Sztuka, wysuwając się, w sensie publicystycznym, często na plan pierwszy – *vide* liczne dodatki jej poświęcone, była swoistą tarczą przeciwko cenzurze, elementem jakże popularnego w polskiej krytyce artystycznej „języka więziennego", którym łatwiej było mówić o twórczości literackiej i malarskiej niż o sprawach ściśle politycznych. To tutaj był właściwy grunt na walkę o sprawy narodowe, czego widomym przykładem jest kwestia tak zwanej „szkoły polskiej" malarstwa, która mieszcząc się w postulowanej w drugiej połowie XIX wieku w Europie rozlicznej rodzinie „szkół narodowych", jako układ odniesienia, według niektórych krytyków, miała mieć paradoksalnie antyk, co pozornie automatycznie wyłączało ją z kręgu „narodowego" malarstwa historycznego. Rzecz jest również o tyle interesująca, iż studium sztuki antycznej stanowiło podstawowy element kształcenia wszystkich ówczesnych akademii malarstwa, a Akademia Petersburska była w latach pojawiania się na rynku wydawniczym „Kraju", aż do reformy w roku 1893, traktowana wręcz jako ostoja tej konserwatywnej już w pewnym momencie tradycji nauczania przyszłych malarzy. Na przykład w *Kursie rysowania* Andrieja Sapożnikowa, „utalentowanego rysownika", której to pozycji drugie wydanie ukazało się w Petersburgu w 1875 roku, jako podstawę nauki rysunku postaci ludzkiej przyjęto tak znane rzeźby antyczne jak *Apollo Belwederski*, *Herkules Farnese* oraz figura *Germanika*. *Kurs rysunku* Sapożnikowa był powszechnie znany i, jak to podkreślał we „Wstępie" jego wydawca Markow, „rzadko który z uczęszczających do Akademii nie posiada tej książki".[3] Przypominam, jest rok 1875, czyli kilkanaście lat po buncie malarzy, którzy założyli Towarzystwo Objazdowych Wystaw Artystycznych (tak zwanych „pieriedwiżników"), spowodowanym tym, że nie chcieli namalować zadanego przez Akademię obrazu o „starożytniczej" tematyce (*Uczta w Walhalli*), a nadal antyczne rzeźby stanowią, w myśl wskazań akademickich, idealny wzór i najdoskonalszy przejaw artystycznej „szlachetnej prostoty i spokojnej wielkości" oraz najwyższej, ukazywanej poprzez sztukę malarską harmonii ludzkiego ciała.

Powróćmy jednak do „Kraju", w którego pierwszym numerze (4/16 lipca 1882) czytamy m.in., iż redakcja „do życia w Rosji będzie odnosić się bezstronnie i bez namiętności, oraz że będzie wymieniać myśli ze wszystkimi uczciwymi organami prasy rosyjskiej", bowiem „naszym politycznym obowiązkiem jest znajomość politycznego, społecznego i umysłowego życia Rosji", a „takie dążenie do wzajemnego zapoznania się jest dobrym posiewem dla przyszłości, bez względu na to, jak się w przyszłości ułożą nasze wzajemne stosunki".[4] Jednocześnie zaraz po tego typu deklaracjach odnajdujemy entuzjastyczną recenzję z wystawienia słynnego *Gladiatora* Piusa Welońskiego w Moskwie, której to rzeźbie i postaci przydawano wtedy w Polsce jednoznacznie patriotyczne znaczenia, szczegółowe informacje o artystycznych podróżach Henryka Siemiradzkiego i Stefana Bakałowicza oraz wyliczenie ofiar generała Murawiewa „Wieszatiela" w trakcie powstania styczniowego na Litwie (śmierć 128 osób, 972 skazanych na ciężkie roboty, 1472 skazanych na zamieszkanie na Syberii, 4099 zesłanych do guberni centralnych). To właśnie Siemiradzki i Bakałowicz są przez długi czas ulubionymi malarzami redakcji „Kraju", która anonsuje każdy moment z ich życia,

---

[3] Сапожников (1875).

[4] Kraj (1882: 1).

eksponując wszelkie nagrody i sukcesy, szczególnie te odnoszone na terenie Rosji – na przykład: „Henryk Siemiradzki za czynny udział w przyozdabianiu cerkwi Zbawiciela w Moskwie otrzymał order św. Włodzimierza klasy 3",[5] a takich informacji są dziesiątki. Poglądy estetyczne krytyków związanych z „Krajem" były przez cały czas pojawiania się tego periodyku, delikatnie mówiąc, mocno konserwatywne, a wszelkie nowinki artystyczne dosyć wyraźnie tępione. I znowu, nie mogę w tak krótkim artykule szczegółowo ich zaprezentować, dla nas istotne jest, iż „Kraj" umożliwia nam prześledzenie wszystkich wystąpień artystycznych Polaków w Petersburgu, prowadząc przez dziesiątki lat skrupulatną kronikę udziału naszych artystów w wystawach w Akademii Petersburskiej i w innych zakątkach Rosji, w tym w Warszawie traktowanej jako gubernialne miasto rosyjskiego Imperium.

W kontekście umiłowania antyku przez krytyków związanych z tym periodykiem należy podkreślić niezwykle częste zainteresowanie z ich strony, nie tylko antycznym, aktem kobiecym, a z cytatów odnoszących się do tego niestety szowinistycznie traktowanego tematu można by ułożyć całą antologię. Na przykład krytyk piszący o *Leśnej rusałce* Witolda Pruszkowskiego zauważał, iż ukazana na nim bohaterka, „chociaż gładko utoczona", ma jakieś „szarogliniaste, ciężkie, brudne ciało. Już to nasi malarze nie czują widocznie tego, co Goethe nazwał *ewig Weibliches* [jest *Werbliches*! – W. O.], i od dawna żaden z nich nie zdobył się na piękne namalowanie najpiękniejszego arcydzieła przyrody".[6] Nic dziwnego, że przy takim nastawieniu estetycznym twórczość Siemiradzkiego musiała jawić się recenzentom „Kraju" jako najwyższy stopień malarskiego wtajemniczenia, a całości dopełniała podskórnie prowadzona z Rosjanami walka o polskość duszy artysty. Pismo bowiem toczyło tego typu bitwy nieustannie, niekiedy kryjąc swoje prawdziwe intencje za zręcznie sformułowanymi notkami redakcyjnymi. Dowody można by tu mnożyć, przykładowo w numerze 9 „Kraju" z roku 1884 znajdujemy przytoczenie bardzo negatywnej opinii z wychodzącego w Petersburgu „Grażdanina" na temat obrazu *Procesja* Ilii Riepina, a notka redakcyjna podsumowująca tę „cudzą" wypowiedź brzmi: „Zatem publiczność polska miała rację, wstrzymując się od odwiedzenia wystawy rosyjskich malarzy, zobaczyłaby tam bowiem rzeczy zaprawdę gorszące".[7] W ten zawoalowany sposób podsumowano, nie ukrywając specjalnie radości, słabą frekwencję na pierwszej wystawie „pieriedwiżników" w Warszawie w 1883 roku na zasadzie: jeżeli sami Rosjanie nie widzą wartości w tego typu malarstwie, no to cóż my Polacy mamy w takiej sytuacji zrobić.[8] Recenzenci sztuk plastycznych w „Kraju" nie byli nadmiernie w tej materii wykształceni w przeciwieństwie do komentatorów życia politycznego czy spraw gospodarczych. Mieli ustaloną hierarchię nie tyle wartości, co nazwisk konkretnych malarzy, wśród których rodzimi *marble painters* byli niewątpliwie, obok Jana Matejki i Józefa Brandta, najwyżej cenieni. Czasami ich bezradność, by nie powiedzieć bezbronność, wobec nawet tak podlegającej procesom racjonalizacji sztuki, jaką jest malarstwo akademickie, była wręcz rozbrajająca. Pisząc na przykład o obrazach Siemiradzkiego wykonanych dla Cesarskiego Muzeum Starożytności w Moskwie, krytyk podsumował swoją wypowiedź słowami: „Jak to wszystko jest wykwintne, o tem już mówić chyba zbyteczne, a zresztą niepodobna nawet",[9] a tego typu naiwnych w swej istocie sądów znajdujemy na łamach „Kraju" dziesiątki. Kontrast sztuka rosyjska – sztuka polska podkreślany był nieustannie – recenzując w 1885 roku wrażenia z konkursu zorganizowanego przez Akademię Petersburską, w której, co zauważano z dumą, studiowało już wtedy 42 Polaków, na biblijny temat *Sadzawka Syloah*, dostrzegano, że pan Bruni – chociaż dostał za niego wielki zloty medal – namalował obraz charakteryzujący się „ciężkim kolorytem" i „konwencjonalnymi twarzami", podczas gdy powstałe na ten sam temat płótno Jana

[5] Kraj (1883: 13).

[6] Kraj (1885, nr 24: 6).

[7] Kraj (1884, nr 9: 13).

[8] O losach tej wystawy szczegółowo pisze Dariusz Konstantynów, por.: Konstantynów (1994). Kolejne warszawskie wystawy „pieriedwiżników" były również anonsowane w „Kraju", najczęściej *via* prasa rosyjska. Na przykład w numerze 45 „Kraju" z roku 1886 znajdujemy informację, iż „Dniewnik Warszawski" „wyraża nadzieję, że społeczeństwo przyjmie utwory sztuki rosyjskiej z należytym zainteresowaniem się i uwagą, a miasto dostarczy wygodnego i jasnego pomieszczenia".

[9] Kraj (1884, nr 48: 13). Polska literatura po roku 1945 na temat twórczości Henryka Siemiradzkiego do ostatnich lat nie była nadmiernie obfita. W moim tekście wykorzystałem: Molé (1955); Dużyk (1986); Szubert (1979); Skalska-Miecik (1989); Okoń (1992); Klimow (1998); Załęski (2001); Miziołek (2004); Jęcki (2009). Typowy opis dzieła Siemiradzkiego charakterystyczny dla krytyków „Kraju" znajdujemy na przykład w numerze 1 z 1887 roku, gdzie o obrazie *Chrystus u Marii i Marty* napisano: „Rozkład świateł i rysunek cieniów, wszystkie subtelne przejścia, kombinacje kształtów zrobione są tak, że sztuka dalej zajść nie może, chociaż sam blask słońca południa nie jest jeszcze dość świetny".

Ciąglińskiego tryska „wspaniałym kolorytem i od pierwszego już wejrzenia pociąga widza dziwnie harmonijnym ogółem".[10]

Nie oznacza to jednak, że zawsze Polaków chwalono, dość powiedzieć, że na przykład o czterech obrazach o tematyce antycznej Bakałowicza wystawionych w Petersburgu w 1886 roku pisano, iż „świat starożytny w tych doskonale wprawdzie malowanych obrazach wygląda niezmiennie nudny albo raczej znudzony. Panowie rzymianie (!) błąkają się po nim bez celu i obojętni, pozbawieni typu".[11] Niewątpliwie swoistym apogeum tego przedziwnego połączenia Polski, Rosji i antyku był rok 1889, kiedy to wystawiono w Petersburgu słynny obraz Siemiradzkiego *Fryne w Eleusis*. Prawie w każdym numerze „Kraju" z tego roku można było znaleźć jakieś o nim informacje, odnoszące się do sposobu prezentacji tego wielkoformatowego płótna, wypowiedzi krytyków rosyjskich, polemiki z nimi, bądź, jeżeli opinia była pozytywna, przytaczania jej *in extenso*. Nie mogę oczywiście wszystkich tych krytyk zacytować, dość powiedzieć, że główny kierunek sporu dotyczył ustalenia narodowości artysty (Polak czy Rosjanin) i w tej materii wszelkie argumenty i chwyty retoryczne były dozwolone. Jeszcze raz objawia się też w tym momencie na łamach „Kraju" i innych piszących o płótnie Siemiradzkiego periodyków XIX-wieczna wizja starożytności jako epoki przesyconej kultem ciała, nie ducha, oraz perwersyjną, by nie powiedzieć pornograficzną zmysłowością, połączoną z dążeniem do estetycznego, a nie etycznego piękna. Chcąc Państwa usatysfakcjonować retorycznie, przytoczę tylko jeden głos o *Fryne*, w którym to obrazie według krytyka artysta „dał nam ciało nadobne, w miarę ciepłe, poskromione, nie zapalające żądz, ciało panieńskie, które się jakby wypadkiem pod oczami tłumu znalazło, spokojne, zrównoważone, nie rozgrzane bezpośrednio pieszczotą fali, ani jej widomie spragnione". Widzimy bowiem „nagą rozkosznicę, w której każda żyłka drga tętnem krwi żywej, świeżej, z pogaństwa wytrysłej, jak wytryska róża z pnia swego".[12]

Nie napisano dotąd dziejów XIX-wiecznej grafomanii, a szkoda, ponieważ na łamach naszych i nie tylko pism z tej epoki można by znaleźć nieprzeciętne jej przykłady. Co ciekawe, właśnie antyk wyzwalał w pisarzach, krytykach i malarzach często skrywane perwersyjne moce, którym uległ nawet w *Quo vadis* Henryk Sienkiewicz, a cóż dopiero mówić o twórcach pomniejszych. Pomimo upływu czasu, dyskusja o roli antyku w sztuce polskiej i rosyjskiej trwała na łamach ówczesnych czasopism w najlepsze. „Kraj" w numerze 12 z 1894 roku przytacza opinię z petersburskiej „Niedieli", w której rosyjski krytyk, oceniając obrazy Siemiradzkiego i Stefana Bakałowicza, pisał, co skwapliwe przytoczył nasz tygodnik, że „obaj ci malarze pokochali Rzym i Grecję i zamknęli się w niej jak w przepysznej i pełnej blasku mogile. Być może, iż życie klasyczne nie jest dostępne dla malarzy ruskich [podkreślenie moje – W. O.], dlatego że mamy przed sobą zbyt wiele spraw, byśmy mogli wstecz spoglądać, w oddalone głębie minionych stuleci. W każdym jednak razie charakterystyczna jest ta okoliczność, że najartystyczniejszymi (!) przedstawicielami zgasłych cywilizacji na wystawach naszych nie są Rosjanie".[13]

W wypowiedzi tej słychać echa pism Włodzimierza Wasyliewicza Stasowa, który wcześniej już dostrzegł kształtowanie się „polskiej szkoły narodowej" w malarstwie, a jej przywódcami mieli być według niego Jan Matejko i właśnie, pomimo charakteru uprawianej przez siebie sztuki, Siemiradzki. Dla Stasowa najważniejsze były w malarstwie „życie, wyraz, charakter, natura, świat ducha", podczas gdy w obrazach autora *Fryne* widział on raczej „niedobry przykład" i „niedobrą naukę" dla kształtującej się według niego, dotąd jeszcze „młodej, niezmężniałej" szkoły polskiej. Jak pisał rosyjski krytyk, a jego opinie skwapliwie przytaczał „Kraj": „Nie doszło wprawdzie dotąd u młodych artystów polskich do ogólnego zarażenia się nieustannymi temi orgiami i bachanaliami pana Siemiradzkiego, jednakże perystyle pompejańskie, nimfy i satyry, pseudoidylle, przenicowani rzymianie, sztuczne rzymianki, podrabiani greccy bogowie i boginie, amory, fontanny i ławki marmurowe w wielkim są wzięciu u artystów polskich".[14] Obrona Siemiradz-

[10] Kraj (1885, nr 48: 29).

[11] Kraj (1886: 8). Podobnie w „Przeglądzie Literackim" – dodatku do „Kraju" z 1888 roku czytamy, że w obrazach tego malarza „jest zewnętrzność, brak potężnego tchnienia, które ożywiało Romę dawną, w upadku nawet wielką", są jedynie konwencjonalne figurki – „sztywne, zimne choć poprawnie rysowane, które kroczą lub stoją (częściej stoją bo to wygodniejsze niż chodzenie) owinięte w nie zmięte swe draperie", zob.: Przegląd (1888: 14).

[12] Kraj (1889: 3).

[13] Kraj (1894: 15). Zob. też: Неделя (1894: 386).

[14] Kraj (1892, nr 16: 7). Na temat poglądów Stasowa na malarstwo polskie XIX wieku por.: Jaworska (1952), też: Okoń (1992).

kiego przeprowadzona przez „Kraj" biegła w kilku kierunkach. Po pierwsze, zauważano, że artysta ma prawo do wyboru treści i przedmiotu swojej sztuki. Po drugie, podważano tezę, że autor *Świeczników chrześcijaństwa* jest współtwórcą polskiej szkoły malarstwa – raczej Matejko, ponieważ ma wielu uczniów. Po trzecie, i jest to mój cytat ulubiony, podkreślano, że ktoś wychowany w wieku XIX, w domyśle w Rosji, nie jest w stanie pojąć wielkości antyku i dostrzec (przeżyć empatycznie) w pełni jego zmysłowości i piękna. Dla autora tego cytatu, jednego ze współredaktorów „Kraju", Józefa Tokarzewicza, gdy chodzi o czasy grecko-rzymskie, „nie można zalecać malarzowi, aby tarczę Achillesa sprowadzał do skromnych pozorów małoruskiego bochenka chleba, a zbytek i szaleństwa Neronów wymierzał według stołowej zastawy obiadów u Constanta nad Mojką po 7 i pół rubla od osoby".[15]

I na tym cytacie mógłbym zasadniczo zakończyć moją wypowiedź, ponieważ kolejne roczniki „Kraju" już niewiele do tej dyskusji wnoszą. Wraz z coraz większymi ulgami cenzuralnymi, zauważalnymi na łamach tygodnika, narasta jedynie stopień odwołań do jakże popularnych w XIX-wiecznej Polsce alegorycznych skojarzeń Polski – nowej Grecji i Rosji – Rzymu, który przez Grecję ostatecznie został pokonany, do Polaków jako współczesnych męczenników-chrześcijan, unicestwianych przez mroczne siły pogańskiego Imperium, w domyśle Rosji – *vide* opinie o obrazie Siemiradzkiego *Dirce chrześcijańska*, ale przede wszystkim o *Świecznikach chrześcijaństwa*. Pisałem o tym wiele lat temu i w tym miejscu mogę jedynie odesłać Państwa do tego opublikowanego w 1992 roku tekstu,[16] podobnie jak do szeregu nowszych studiów, których bohaterem jest twórca *Fryne*.[17]

I na koniec dwa cytaty. Siemiradzki, chcąc aby prawidłowo odczytano intencje jego największego obrazu, pisał: „Z umysłu utworowi temu nadałem miano *Świeczniki chrześcijaństwa* (...) ponieważ jedynie tylko polski język posiada tak szczęśliwe wyrażenie. Świeczniki płoną i przyświecają zarazem – sama nazwa to mówi. Można tę nazwę brać w materyalnem i moralnem znaczeniu. A tutaj tak jest właśnie. Rodzące się chrześcijaństwo było jutrzenką nowego a czystego światła, co na cały świat rozlać się miało, jako hasło zwycięstwa ducha braterskiej miłości nad materializmem pogańskim",[18] a w galicyjskim „Ruchu Literackim" z 1878 roku znajdujemy opinię, że: „Mimo woli też patrząc na ten obraz, przypomina się męczeństwo naszego narodu, którego martyrologia zna nawet palenie żywcem patriotów. Wszakże po bitwie pod Ignacewem w 1863 roku, dowódca moskiewski kilkunastu rannych jeńców przywiązać kazał do sosen i podłożywszy słomę, spalił ich żywcem, jak Neron swoje żywe pochodnie".[19]

Oczywiście wychodzący w Petersburgu „Kraj" nie mógł zamieścić takich interpretacji obrazu będącego, jak pamiętamy, zaczynem kolekcji malarstwa polskiego Muzeum Narodowego w Krakowie, bowiem publicyści związani z tym tygodnikiem prowadzili wprawdzie przez wiele lat z Rosjanami małą patriotyczną wojenkę, ale była to raczej wojna podjazdowa, która nigdy nie przekroczyła granic deklarowanego i realizowanego politycznego lojalizmu.

Po śmierci Siemiradzkiego w roku 1902, który zmarł w swym majątku w Polsce w Strzałkowie, przez prasę polsko- i rosyjskojęzyczną przetoczyła się fala nekrologów, w których jeszcze raz doszło do swoistej psychomachii, której przedmiotem była narodowość duszy tego artysty. Twórca *Świeczników* pozostał dla redaktorów „Kraju" również po śmierci „nie tylko artystą w wysokim stylu, ale jednocześnie dobrym i gorliwym obywatelem swojego kraju", chociaż „malarzem narodowym nie był. Ale jako malarz polski rozsławił imię swych rodaków i wzbogacił ogólny dorobek ludzkości". Udało mu się to dzięki temu, iż jako czciciel Piękna i Antyku „kochał słońce, które złotym blaskiem oblewa przyrodę, uszlachetnia ją i upiększa. Kochał stare świątynie, pałace i posągi o liniach czystych i wzniosłych. Kochał idealne kształty ciała ludzkiego. Wyobraźnia jego była bogata i bujna; dusza była pogodna i senna. Ta dusza przynajmniej, która ujawniała się w jego dziełach".[20]

Pozostaje mi zatem życzyć sobie i Państwu, abyśmy pokochali antyczną, szlachetną prostotę i spokojną wielkość, przejawiające się, niestety, dzisiaj w coraz mniej licznych dziełach sztuki, byśmy, przynajmniej w niewielkim, dostępnym nam zakresie, posiedli wyobraźnię bogatą i bujną, a dusza nasza aby była nieustannie pogodna i senna.

[15] Kraj (1892, nr 17: 5).
[16] Okoń (1992).
[17] Por. przypis nr 9 do niniejszego tekstu.
[18] Podaję za: Jęcki (2009: 185–6).
[19] Podaję za: Jęcki (2009: 187).
[20] Życie (1903: 7–8). Zob. też: Okoń (1992).

Myślę, że wtedy staniemy się szczęśliwi i to bez względu na to, jakie są nasze preferencje polityczne i seksualne, gdzie mieszkamy i w jakim języku mówimy.

Bibliografia

Bazylow 1984 = Bazylow, Ludwik: *Polacy w Petersburgu*, Ossolineum, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź 1984.

Dużyk 1986 = Dużyk, Józef: *Siemiradzki. Opowieść biograficzna*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1986.

Gajkowska 1991 = Gajkowska, Cecylia: „Kraj. Dodatki literacko naukowe" [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, Józef Bachórz, Alina Kowalczykowa (red.), Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków 1991: 445–446.

Jaworska 1952 = Jaworska, Władysława: „Poglądy Stasowa na malarstwo polskie", *Materiały do Studiów i Dyskusji z zakresu teorii i historii sztuki, krytyki artystycznej oraz badań nad sztuką*, 2–3 (1952): 118–189.

Jęcki 2009 = Jęcki, Krzysztof: „*Pochodnie Nerona* Henryka Siemiradzkiego", *Modus. Prace z historii sztuki*, 8–9 (2009): 129–191.

Klimow 1998 = Klimow, Paweł: „*Jest on, rzecz jasna, Polakiem i Polakiem pozostanie*. Kilka uwag do biografii Henryka Siemiradzkiego" [w:] *Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789–1950*, Dariusz Konstantynów, Robert Pasieczny, Piotr Paszkiewicz (red.), Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1998: 127–144.

Kmiecik 1969 = Kmiecik, Zenon: „*Kraj" za czasów redaktorstwa Erazma Piltza*, seria: *Materiały i studia do historii prasy i czasopiśmiennictwa polskiego*, z. 10, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1969.

Konstantynów 1994 = Konstantynów, Dariusz: „Polityczne uwarunkowania recepcji wystaw malarstwa rosyjskiego w Warszawie w drugiej połowie XIX wieku" [w:] *Kultura i polityka. Wpływ polityki rusyfikacyjnej na kulturę zachodnich rubieży Imperium Rosyjskiego (1172–1915)*, Dariusz Konstantynów, Piotr Paszkiewicz (red.), Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1994: 203–222.

Kraj 1882 = *Kraj*, 1 (1882).

Kraj 1883 = *Kraj*, 24 (1883).

Kraj 1884 = *Kraj*, 9; 48 (1884).

Kraj 1885 = *Kraj*, 24; 48 (1885).

Kraj 1886 = *Kraj*, 15 (1886).

Kraj 1889 = *Kraj*, 24 (1889).

Kraj 1892 = *Kraj*, 16; 17 (1892).

Kraj 1894 = Kraj, 12 (1894).

Miziołek 2004 = Miziołek, Jerzy: „*Triumf Wenus* Henryka Hektora Siemiradzkiego w Muzeum Narodowym w Warszawie" [w:] Jerzy Miziołek: *Inspiracje śródziemnomorskie. O wizji antyku w sztuce Warszawy i innych ośrodków kultury dawnej Polski*, Neriton, Warszawa 2004: 220–249.

Molé 1955 = Molé, Wojsław: *Sztuka rosyjska do roku 1914*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Kraków 1955.

Okoń 1992 = Okoń, Waldemar: „Henryk Siemiradzki – alegoria żywa" [w:] Waldemar Okoń: *Alegorie narodowe. Studia z historii sztuki polskiej XIX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1992: 147–166.

Okoń 2002 = Okoń, Waldemar: „Wokół «Kraju»" [w:] Waldemar Okoń: *Stygnąca planeta. Polska krytyka artystyczna wobec malarstwa historycznego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2002: 131–153.

Przegląd 1888 = *Przegląd Literacki – dodatek do Kraju*, 21 (1888).

Skalska-Miecik 1998 = Skalska-Miecik, Lija (red.): *Polscy uczniowie Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu w XIX i na początku XX wieku*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1989.

Szubert 1979 = Szubert, Piotr: „Akademik zmodernizowany. Kilka uwag o Henryku Siemiradzkim", *Sztuka*, 4–6 (1979): 49–54.

Załęski 2001 = Załęski, Krzysztof: „Siemiradzki a Sienkiewicz" [w:] *Wokół „Quo vadis". Sztuka i kultura Rzymu czasów Nerona*, Witold Dobrowolski (red.), Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2001: 54–61.

Życie 1903 = *Życie i sztuka. Pismo dodatkowe ilustrowane do Kraju*, 52 (1903).

Неделя 1894 = *Неделя*, 12 (1894).

Сапожников 1875 = Сапожников, А[ндрей] П.: *Курс рисования, составленный А. Сапожниковым, тетрадь вторая: Рисование человеческой фигуры и сочинение картин*, wyd. 2, Санкт-Петербург 1875.

Waldemar Okoń

Petersburg "Kraj", the Poles, the Russians and Antiquity

The article discusses the reception of ancient art in a weekly magazine "Kraj" ("Homeland"), issued in Polish language in 1882–1909 in Petersburg. The editorial staff of "Kraj" comprised big names, important to Polish journalism and art criticism at that time, Erazm Piltz (editor-in-chief), Józef Tokarzewicz and Włodzimierz Spasowicz. The editors managed as well to enlist leading writers and poets among their collaborators to name but a few – Bolesław Prus, Eliza Orzeszkowa and Maria Konopnicka. "Kraj", which was perceived as a conservative and loyal to Russian authority periodical, would often publish texts dedicated to ancient art and the 19th-century painters who tended to deal with such topics. A special attention was paid to the following artists, Henryk Siemiradzki and Stefan Bakałowicz, and the biggest number of reviews was published after the 1889 presentation of Siemiradzki's painting *Phryne in Eleusis* in Petersburg. The antique subjects were seen by some Russian critics, e.g. Vladimir Stasov, as "Polish specialisation" and the germ of "Polish national school", on the contrary to the Russians who, following the critic's opinion, thanks to Peredvizhniki (The Wanderers), would depict more contemporary scenes. The Russians did not notice that Polish critics' statements about the painters who engaged in ancient topics might have followed a characteristic for Polish art of that period, allegorical "prison language", in which Poland was identified with liberating itself Greece, and Russia – with the enslaving Roman Empire.